

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА (1876–1877)

Рассказы Мамина-Сибиряка из народного быта периода первого дебюта 1875–1877 гг. в литературоведении традиционно рассматриваются как произведения незрелые, ориентированные на невзыскательные вкусы бульварной публики. Писатель не отрицал того факта, что его ранние произведения соответствовали запросам коммерческих изданий (журналы «Сын отечества», «Кругозор»), но несмотря на слабость сюжета и надуманность некоторых сцен, рассказы воссоздавали особый колорит Урала, давали первичное представление об укладе жизни раскольников, старателей, рабочих. Внимание первых исследователей произведений Мамина-Сибиряка — Е. А. Боголюбова, А. И. Груздева — было сосредоточено на рассмотрении идейно-художественных особенностей раннего творчества с целью выявления сильных и слабых сторон воплощения реальной действительности. С точки зрения И. А. Дергачева, главным достоинством ранних произведений Мамина является попытка открыть писателем малоизвестную область русской жизни в соответствии с традициями устной народной поэзии. Литературовед исследовал фольклорные основы произведений писателя в монографии «Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины 19 века» (Екатеринбург, 1992). Категория пространства в рассказах первого дебюта в литературоведении не рассматривалась. Репрезентация пространства в указанных произведениях по-своему уникальна, так как в нем воссоздается художественное объективно-субъективное представление автора об Урале как конкретном географическом пространстве и как о некоем феномене, требующем осмысления.

В ранних рассказах топонимы выполняют текстообразующую, моделирующую функцию. Писатель, обозначив определенное географическое пространство — Урал, вписывает героев в конкретную среду. В рассказе «Старцы» дано прямое указание на местопребывание героев — небольшое селение на Урале. Причем пространственные позиции повествования и персонажей не совпадают: повествователь следует за героем, находясь как бы над ним, расходясь в идеологии. Используя метафору пути, автор перемещает главных героев из одного пространства в другое (селение, дом Груни, раскольниковы скиты). Художественное пространство в повествовании распадается на «свое» и «чужое». «Свое» — это дом, родное селение, пространство, освоенное героями. «Чужое» — это остальной мир: уральские просторы, могучий лес, раскольниковы скиты, — с представлениями о котором связаны мечты героев о свободе и счастье.

Свойство пространства «дом» — замкнутость. В данном локусе реализуются определенные этические нормы: строгое подчинение воле родителей, отсутствие свободы выбора — то, что характерно для традиционных патри-

архальных представлений о семейных отношениях. Вместе с тем дом — это символ уюта и покоя. Беглянка Груня в рассказе «Старцы» испытывает чувство страха и тоски, в последний раз взглянув на приветливо освещенные изнутри окна покинутого ею дома. В сцене встречи Федора с отцом Груни представлено внутреннее убранство избы: большая русская печь, накрытый стол, деревянные чашки, разукрашенные золотом, а также образа на стенах, указывающие на определенный уклад жизни его обитателей.

Движение героев обусловлено их нежеланием жить в замкнутом пространстве. Мир в художественном тексте распадается на действительность и мечты. Представления Федора о жизни в ином пространстве (лес, раскольничьи скиты) сопряжены с мечтами о раздолье, веселье, достатке. Лес находится за пределами дома и связан с ним по принципу противопоставления открытое — закрытое. Лес — одновременно объект и субъект, оказывающий воздействие на героев. Вместе с тем он реализует конкретное географическое пространство Урала. Пейзаж в рассказе представлен как образ пространства, не имеющего границ, знаками которого являются горы, устремленные ввысь («дико прекрасная панорама Уральских гор»), «необъятная высь голубого неба» [1, с. 229], «темный зелено-густой сибирский лес» [Там же, с. 231], «первые лучи утренней зари» [Там же, с. 237], весеннее обновление природы, зимняя красота леса. Картины природы снимают ограничительную поверхность, замыкающую пространство. Но пространство значительно сужается в точечном замкнутом пространстве раскольничьего скита. Это «чужой» для главных героев мир, который должен стать «своим». Реальность противоречит стремлениям персонажей. Раскольничий скит — замкнутая пространственная модель, приметами которой являются маленькие кельи, черные образа, небольшая лампада. Старец Акила предпочел острог скиту, в котором раскольники сохраняли свой покой, молились Богу, спасали свои души от мирских соблазнов. Поведение человека в данном пространстве находится в зависимости от этических норм и старообрядческих традиций, которые не избавляют его от слабостей и низменных страстей. Изюм дня в день старцы Мелахий, Варнава и Акила читают псалмы и стихи, совершая земные поклоны. Атмосфера раскольничьего скита противоречит стремлениям героев к счастью и свободе: Федор стремится прочь, на вольный простор. Груня страдает от одиночества, тоскует о покинутом родительском доме, считая свое бегство грехом.

Федор совершает круговое движение: он возвращается в дом, откуда он некогда увез любимую. Гибель героя от рук отца Груни получает чисто народную оценку — это наказание за непокорность, нежелание жить в соответствии с определенными религиозно-этическими нормами Дома, патриархальной семьи.

Психологическое пространство представлено душевными страданиями героини, потерявшей любимого. Динамика ее чувств раскрывается в размышлениях о своей судьбе. В произведении представлена сложная гамма переживаний: оплакивание погибшего Федора, негаснущая любовь к нему; тоска и одиночество, осознание греховности содеянного и вины перед роди-

телями. Она обращается и к силам природы, и к Богу, молится за спасение души своего возлюбленного. Груня становится жертвой представлений старообрядца Варнавы о женщине как о воплощенном грехе. Писателем создается образ безвинной страдальцы.

Итак, художественное пространство рассказа «Старцы» имеет политопическую структуру, которая создается совмещением изображения конкретного открытого географического пространства (природа Урала), закрытого точечного пространства (дом, раскольничий скит) и замкнутого психологического пространства (внутренние переживания героини).

В рассказе «Старик» географическое пространство Урала совмещено с изображением социального замкнутого пространства субъектов-деятелей. Оно поделено на мельчайшие, но изолированные территории: рудник Талой, контора, заводской поселок, дом Кузьмы. Мы получаем первичное представление о труде уральских старателей, быте и нравах заводского поселка, социальном неравенстве в эпоху после отмены крепостного права.

Рудник Талой — замкнутое пространство, наполненное реально-бытовыми предметами и производственными приспособлениями: орудиями труда старателей (лопаты, тачки); плотиной, описанной автором; балаганами. В пределах этого мира осуществляется движение: «С раннего утра поднимаются люди на руднике и копошатся до поздней ночи» [1, с. 255]. Автор, характеризуя среду, определяет доминирующие нравственно-этические начала: трепетное отношение к делу, простота и трудолюбие. На первый взгляд, в произведении представлен гармоничный и упорядоченный мирок, живущий по своим внутренним законам, но оказывается, что рудник Талой — средоточие социальных противоречий. Некогда открытый Кузьмой золотой прииск не принадлежит ему. Подлинная власть в этом мирке у тех, кто имеет деньги: «Да, этот рудник был родное детище Кузьмы, только чужие руки гладили это детище, а Кузьма любовался издали...» [Там же, с. 258]. Благополучие семьи героя мнимое. Основой социальных отношений являются несправедливость, бесправие людей труда. В пространстве дома Кузьмы царят радость и веселье. Его границы расширяются до всеобщего праздника в заводском поселке. Динамика внутри пространства дома и поселка подчеркнута предикатами движения — «в избе шло веселье», «песни далеко понеслись по улице» [Там же, с. 273], «хоровод начал плясовую», «пляска загорелась в хороводе», Лазарь «пошел отплясывать» [Там же, с. 274], Капитон Иванович «пустился вприсядку» [Там же, с. 275]. Персонажи соединены праздничной атмосферой.

В рассказе мир рудниковой конторы и картины природы Урала составляют текстовую парную оппозицию. Пейзаж изображен в произведении как безграничный простор, устремленный ввысь, представляет собой объемную «стройную, строго прекрасную, величественную картину севера» [Там же, с. 264]. В уральских лесах легко и свободно дышится человеку. Картинами природы любят и труженик Кузьма, и бессердечный конторщик Капитон Иванович.

Пространство конторы статично, предельно сжато. Это небольшое поме-

щение, состоящее из двух комнат и людской, сужающееся до пределов небольшого деревянного шкафчика, в котором стоят заветные бутылки с ананасовой, настойкой на зверобое и рябиновкой. На всех предметах, находящихся в комнате Капитона Ивановича, лежит печать запущенности: заржавленный кинжал, в беспорядке разбросанные бумаги, порох, пистолеты в шкафу. Предметный мир характеризует узость интересов героя, главным из которых является его пристрастие к спиртному. Рудниковая контора — средоточие пьянства, разврата, безделья. Этот мир является «своим» для тех, кто имеет власть над простыми людьми. Не случайно перемещение Дуни из мира дома в мир конторы обрекает героиню на страдания физические и душевные. В новом пространстве она не находит любви, уважения, сталкивается с унижением и оскорблением. Совершая круговое движение, героиня возвращается в отцовский дом, где обретает любовь и покой.

Лазарь Гвоздев перемещается в пространстве в поисках своего счастья. Он универсален в силу того, что везде и всюду «свой»: и в мире старателей, и в мире конторских служащих. В данном случае художественный образ реализует народные представления о добром молодце: он парень — «чистяк», сметливый, знающий, ловкий.

Осваивая новое пространство, он исходит из нравственных основ человеческого бытия: его поступки движимы любовью к Дуне. Лазарю близка атмосфера гостеприимства и уюта в доме Кузьмы, но он отвергает безнравственный мир Капитона Ивановича и Лукьяна, наполненный развратом и пьянством. Он спасает Дуню, возвращает ее в мир дома Кузьмы. У него своя правда: он не принимает насилие и жестокость, разрушает традиционные представления о женском грехе.

В данном произведении пространственные позиции автора и героев совпадают. Писатель находится как бы над ними, оценивая происходящее с точки зрения собственной нравственной позиции, о чем свидетельствует лирическое отступление в духе сентиментальных сентенций в сцене расправы над Дуней. Место расправы над героиней выбрано не случайно: именно в лесу Лукьяну легче скрыть следы преступления. Вместе с тем природа сопереживает страданиям героини: ночная свежесть приводит ее в сознание; волк отходит от страдальцы, услышав стон; к холодному ключику несет свою драгоценную Дуню Лазарь Гвоздев. Автор использует прием психологического параллелизма, передавая физические и душевные муки истязаемой женщины, крик которой был подобен крику пойманной птицы.

Таким образом, в рассказе «Старик» писатель обозначил значимый в последующем творчестве тип литературно-художественных моделей пространства — социальное пространство, распадающееся на мир уральских тружеников и мир их угнетателей, составляющих текстовую оппозицию.

В рассказе «В горах» в центре повествования находятся две пространственные замкнутые модели:

- 1) раскольничий скит, являющийся вынужденным местопребыванием старца Маркияна;
- 2) дом Алены Филимоновны в заводском поселке, в котором живет в

одинокости героиня («Пусто, одиноко в ее комнате, одна лежит она на постели» [1, с. 318]).

В тексте присутствует также психологическое пространство, под которым мы разумеем размышления молодой вдовы о горькой доле, представленное прямыми лексическими средствами: «ей почему-то было особенно грустно», «невеселые думы бродили в ее голове» [Там же, с. 320], она жарко целует маленькую девочку, для нее это «исток для наболевшего чувства» [Там же, с. 319]. В заводском поселке ее называют держаной, браковкой. Она в цвете лет обречена на одиночество. Штрихами обозначены нравы среды: молодые парни мстят героине за гордость, пытаясь вымазать дегтем ворота ее дома; соседки распускают о ней чудовищные слухи. Обстановка поселка враждебна героине, стремящейся к счастью, любви, материнству.

Одиночество и тоску испытывает и старец Маркиян, беглый солдат, оказавшийся в скиту. Он молится Богу, в то же время думая о том, как завладеть деньгами умирающего старца Онисофора.

Важно отметить, что пространство в произведении не статично, а связано с развитием чувств главных героев. В начале рассказа мы видим Маркияна в келье — пространстве, максимально суженном, далее герой отправляется на Старый завод. Границы пространства расширяются. Он видит величественную панораму Уральских гор, объемную картину природы, вызывающую мысли о просторе и свободе. Маркиян любит прекрасным видом, ему становится легко на душе.

В сценах любовных встреч с вдовой Аленой пространство предельно расширяется, снимается пространственная граница: «звезды искрятся и смеются им в лицо», сани поднимаются в гору, месяц освещает дорогу. Герои совершают неоднократное движение по кругу: скит — дом, дом — скит. Психологическое пространство Маркияна и Алены наполняет счастье, которое они испытывают вне зависимости от людской молвы, вне связи с реальным миром заводского поселка.

Разлука героев манифестируется новым пространственным сужением: Алена Филимоновна остается одна в горнице «коротать свой век», «с горькими рыданиями падает на колени перед образами» [Там же, с. 331]. Таким образом, в этом произведении лексемы и локусы отражают развитие чувств героев, их конфликт со средой. Они становятся жертвами нравственных представлений окружающих, не признающих права на искренние чувства.

В финале рассказа в пространстве дома Парамона, ставшего мужем Алены, реализуются мечты героини о семейной жизни. В доме царит порядок и достаток, растут дети. Но счастье героини подпитано несчастьями старца Маркияна, на средства которого построена торговая лавка. Стремление к материальному благополучию в пределах дома Алены Филимоновны вытесняет прежние ее мечты о любви и свободе: «Усмехается Алена, а сама такая полная да веселая, сейчас видно, что откормленная баба. Только лицо немного испортилось у Алены от сытой жизни, немного обрюзгло, опустилось, точно не выпалась хорошенько. Да и глаза у Алены потускнели, потеряли свой чарующий блеск» [Там же, с. 336]. Не случайно пространство

в конце рассказа предельно сжато до границ торговой лавки и двора с новыми постройками. Мир нового пространства, освоенного героиней, противопоставлен внешнему безграничному миру уральской природы и высокому звездному небу.

Примечания

1. Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: В 20 т. Екатеринбург, 2002. Т. 1.
2. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста: Основы теории, принципы и аспекты анализа. М., 2004.
3. Литература Урала: история и современность: Сб. ст. Екатеринбург, 2006.

© Ларкович Д. В.
г. Сургут

МОТИВ ЗМЕЕБОРСТВА В ЛИРИКЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Поэтическое творчество Г. Р. Державина приходится на заключительный этап многовековой эпохи литературного традиционализма, в условиях которой, по определению О. М. Фрейденберг, «литературное произведение строится на готовом жанровом и сюжетном материале, возникшем в те времена, когда он еще не был литературой» [1]. В связи с этим возникает любопытная ситуация: с одной стороны, Державин — общепризнанный реформатор в области поэтической формы, сумевший, говоря словами Г. А. Гуковского, «разорвать путы самых разнообразных норм, правил и штампов в составе поэзии, в общем облике ее и даже в типе поэта как носителя поэтического творчества» [2]; с другой стороны, одическое наследие Державина при всей своей оригинальности и личностно-авторской ангажированности риторично и насыщено традиционными мотивно-сюжетными схемами, сознательно заимствованными поэтом из арсенала мировой художественной культуры. К числу последних следует отнести мотив змееборства.

Известно, что в мировой художественной традиции змея фигурирует как исключительно сложный и объемный символ, обладающий поливалентной семантикой и многофункциональной сущностью. Являясь существом хтонического происхождения, змея, как отмечает В. Я. Пропп, связана со всеми четырьмя стихиями: землей, воздухом, водой, огнем [3]. Мифологическая традиция рассматривает ее как выражение качеств солнца и луны, света и тьмы, добра и зла, мудрости и слепой страсти, исцеления и разрушения.

Характерно, что в поэзии Державина все змеевидные персонификации фигурируют лишь в одной из своих многочисленных функциональных ипостасей — инфернальной: они олицетворяют собой вселенский мрак, неизменно несут миру холод, смерть, разрушение и всегда наделены коннотацией агрессивной враждебности. Именно поэтому сам факт обращения поэта к традиционным змееборческим сюжетам следует рассматривать как особый риторический прием, в основе которого — авторское стремление к ме-